

Per ALFRED FERNÁNDEZ, HELENA MONER i XAVIER TRIADÓ

— Què en pensa, de l'actual panorama teatral barceloní? Creu que avui el teatre català està en un moment d'auge, en una situació bona, o això és el que se'ns vol fer creure?

Joan Maria Gual: — La situació actual del nostre teatre és el resultat de l'evolució dels últims vint anys, que es va accelerar a partir del moment en què una sèrie de professionals provinents del teatre independent vàrem accedir a llocs de responsabilitat des de l'estament privat o des del públic. Es varen començar a crear companyies que van donar fruit i van donar peu a la situació actual. Dic: fruit i peu. No vull dir que la situació actual sigui bona o dolenta, sinó que és el fruit d'una generació provinent del teatre independent que s'instal·la en els circuits de teatre comercial, per una banda, i en els del teatre públic, per una altra, i en els del teatre privat i tot. I s'hi instal·la amb la precarietat de recursos que hi havia, i el que sí que fa és donar una visió diferent del concepte de teatre que hi havia des del punt de vista empresarial, de funcionament. Es transforma, d'alguna manera, l'oferta que estava situada sobretot a Madrid als anys seixanta, o sigui, el que coneixem com a teatre comercial en ús. Per entendre'ns: el de la imatge de l'empresari amb el pur i l'anell d'or amb un brillant. La gent que veníem del teatre independent (el teatre que es fa al llarg dels anys que van entre els seixanta i els setanta) enteníem l'ús del teatre com a eina de contesta a la situació política i social del moment.

Que això passi ara i d'aquesta manera, que al teatre comercial i el teatre públic la majoria de gent que hi treballem des de llocs de responsabilitat tinguem aquesta procedència, no vol dir que estiguem bé ni malament, és simplement una constatació. Això acompanyat no solament de les persones individuals, sinó també de les companyies: des de Comediants o Dagoll Dagom fins a La Fura dels Baus (encara que aquesta darrera és posterior); de tots els grups que d'alguna manera han anat conformant les realitats de producció que hi ha actualment. Evidentment, *a posteriori* s'hi han anat afegint altres maneres de producció, com ara les sales alternatives. El teatre públic ha tingut una gran presència i un gran protagonisme, fins i tot desmesurat; el teatre privat ha fet un salt important els últims cinc anys. El que estic dient d'aquests últims vint anys, ho faig d'una manera molt general.

De la situació actual del teatre jo no diria que és per tocar campanes o fer tombarelles d'alegria. Està millor que fa vint anys i que fa deu, però jo detecto dos problemes greus. Per una banda, la indefinició clara dels respon-

sables de la política cultural sobre del que s'aposta en el teatre. I per tant, el paper del públic, que a la pràctica es demostra: però no hi ha una teoria que expliqui per què s'estan fent les coses d'aquesta manera des de l'estament públic. No ho jutjo, simplement dic que no hi ha directrius. I, per altra banda, que el tipus de teatre que fem s'està acomodant molt al tipus de societat en què vivim. Els teatres són el reflex de la societat en què viu. I d'alguna manera hauria de ser aquell revulsiu que ens permetés de plantejar-nos si l'entorn en què som ens complau o no, i si plantem cara o donem alternatives de reflexió sobre el nostre temps. Penso que cada vegada més el teatre fa menys aquesta funció, que té un caràcter més còmode, més amable, més de passar una bona estona. Encara que sigui qüestionant-nos les coses, la major part de la societat actual ho fem des d'un punt de vista *light* i còmode, s'està perdent aquell caràcter de cop de puny a l'estómac que tenia i que ha de tenir el fet teatral.

— És a dir, que es busca més que el teatre agradi al públic, que no pas que sigui independent: que sigui el públic qui s'hi hagi d'acomodar. Potser el problema és que això passa a la inversa.

J.M.G. — Hi ha una part d'això que és essencial i lògica: el teatre comercial ha de ser així. No hem d'oblidar que quan al teatre privat s'arrisquen uns diners, aquests s'han de recuperar. En allò que hem avançat és en el fet que el teatre que es fa és de qualitat. Però són productes amables, poc incisius, un teatre, en definitiva, molt aburgestat i molt poc progressista.

— El teatre privat hauria de tenir aquest teatre més amable, d'entreteniment, pel risc econòmic més petit que comporta. I el teatre institucional, el teatre nacional o municipal, s'hauria d'encarregar de fer una programació més de repertori. Per posar un exemple, pensem en l'obra que es representa al Teatre Romea, *Fum, fum, fum* és un producte de qualitat, molt ben aconseguit, però massa comercial.

J.M.G. — Hi estic d'acord. No entraré, però, a jutjar altres institucions. No vull justificar que es fes el *Fum, fum, fum* allà, o que aquí (al Mercat de les Flors) s'hagin fet els *Chicos Mambo Show*. Des d'un punt de vista objectiu és cert. L'estament públic ha de tendir a ser un servei, i com a servei el que ha de fer és cobrir les mancances que es produeixen en un sector: els transports, la sanitat o l'ensenyament. El teatre hauria de tenir aquest mateix component de caràcter públic. Hi hauria d'haver, aleshores, una definició política clara del que s'ha de fer amb el teatre i del que es vol fer des de l'estament públic en el teatre. Perquè això va acompanyat senzillament de recursos. És així de clar. Si el senyor o la senyora X hagués tingut recursos suficients per no haver de fer calaix i perquè els seus polítics no li estiguin reclamant cada deu minuts que s'ha d'omplir el teatre, probablement no hagués fet el *Fum, fum, fum*. Malgrat que no defenso aquesta actitud, és una mica el que a mi em passa. I només cal que estiguis en un lloc d'aquests per saber que els teus *señoritos*, els teus caps, entenen que apostem, que ens arrisquem, però que tampoc no és fàcil convèncer-los que potser ens passarem dos anys amb poca gent al teatre. I cal donar una de freda i una de calenta. Si tu tens molts recursos i pots cobrir amb recursos la programació, no hi ha cap problema. Si tens

pocs recursos i et diuen que l'any vinent per tornar-ne a tenir has de generar uns ingressos determinats, de tant en tant has de fer programacions que potser no faries si en tinguessis molts, de recursos. Però bé, això és un problema que tenim els que acceptem aquesta responsabilitat: si no l'acceptes et poses de cap al carrer.

— **Així, doncs, és sobretot un problema polític?**

J.M.G. — Penso que el problema del teatre al nostre país és de definició de política cultural. Catalunya no ha definit la seva política cultural del món del teatre. Per més que diguin que sí, no és veritat.

— **I les noves generacions que ara pugen, com ara Galceran, Cunillé, etc., i el teatre independent, són un pas endavant o continuen estancats?**

J.M.G. — Com en tot, no es pot generalitzar. Però un tant per cent elevat d'autors actuals fan aquest tipus de teatre amable i tolerant. M'has dit dos noms: un no i l'altre sí. Jo respecto totes les opcions, però Cunillé arrisca molt més, Galceran, en canvi, fa un tipus de teatre menys agosarat, encara que està molt ben escrit.

— **D'on han sortit tots aquests actors i autors joves?**

J.M.G. — Els processos de normalització cultural dels països passen per tot uns anys d'aposta. No sorgeixen prement un interruptor. Ni els actors, ni els grups, ni les infraestructures, ni els escriptors. Tot respon a una tendència de normalització cultural.

— **Llegint el seu currículum observem que la seva primera participació en l'àmbit teatral fou al teatre universitari.**

J.M.G. — Jo vaig anar a l'únic teatre que tenia facultat incorporada. Vaig fer la carrera, perquè el meu pare estigués content. Vaig aprovar, em vaig portar bé. Els estudis em van servir per fer moltes feines que la gent del teatre m'ha fet fer: "En Gual, que és advocat, que faci això i allò...". Amb aquesta excusa m'he encarregat de moltes coses, que he fet, però que no m'agradaven de fer.

— **Així, la carrera d'advocat ha condicionat part de la seva feina teatral.**

J.M.G. — M'ha servit molt, les coses com són. Dec ser l'únic director d'Espanya que té preparació al terreny de la gestió i l'artístic. Puc portar un teatre des dels punts de vista de la gestió, l'administració i el funcionament general, i també tant des de la part artística de la programació com de la de producció. Sóc director escènic. Normalment això no coincideix, però en mi ha coincidit, perquè jo tenia uns coneixements determinats. En un moment en què el teatre era pura autogestió i ens ho havíem de fer tot nosaltres, vaig constituir una cooperativa, vaig fer un projecte de llei, etc., fets que feien falta en aquell moment. I és que no hi havia ningú més que s'arremangués. Però a mi em ve més de gust ser a l'escenari.

— **És a dir, quan va decidir dedicar-se al teatre ho va fer perquè el teatre era una vocació i la carrera havia estat una imposició del seu pare.**

J.M.G. — No, no. En la meua vida, per sort, mai no he tingut cap imposició. A casa meua sempre han estat molt respectuosos. Jo vaig pensar que calia

tenir formació universitària, que és bo tenir-la, al marge de si després has d'utilitzar els coneixements concrets. Però el pas per la universitat és bo per créixer tant personalment com intel·lectualment. Es nota quan algú hi ha passat. I com que penso que al teatre, com més formació tens, més amplitud tens del concepte de les coses i major capacitat per observar el món, en conseqüència, ho fas molt millor. Penso que en teatre tenim l'obligació d'estar amb "l'antena posada", i si tens una carrera, millor.

— **I com veu el teatre universitari actual?**

J.M.G. — Sé que hi ha aules de teatre, hi ha l'AIET i diferents llocs on el teatre és un punt de connexió entre gent amb inquietuds. Està bé que passi això, però en la meua època tot es canalitzava cap a una fórmula d'expressió no tan cultural, sinó més aviat de feina política. Aleshores, per a nosaltres era una arma política. Ser al teatre volia dir poder treballar en una plataforma des d'on podies dir, dissimuladament, coses que no podies dir d'una altra manera. Hi havia molta gent que va fer teatre en aquells moments, i que després no va fer mai més teatre, perquè, en realitat, el teatre era l'única forma d'expressió política. Després van quedar uns quants que sí, que ens va interessar com a professió. Ara no és així. Sortosament el teatre és el que ha de ser o ho intenta, si més no: un lloc on ens puguem plantejar les coses veient les representacions de les nostres realitats i poder-les comparar des d'un escenari, i poder reflexionar a partir del que ens diuen. Abans en un escenari només tenies l'opció d'expressar-te amb un guàrdia civil a banda i banda que vigilaven què deies i que et podien posar a la presó un cop acabat l'espectacle.

— **Aleshores va crear el grup A-71. Va ser, llavors, quan vostè decidí dedicar-se professionalment al teatre?**

J.M.G. — Hi va haver una època que vaig alternar el teatre i la professió d'advocat, perquè també m'interessava, ja que havia estudiat dret per exercir uns anys, i ho vaig fer. És la comèdia més gran que es pot fer a la vida. Vaig aprendre més a fer d'actor allà que en totes les escoles de teatre. Van ser uns sis o set anys, alternant, en què vaig aprendre moltes coses de l'ésser humà. Ho feia conjuntament fins que, per raons personals, hi va haver, als trenta anys, un trencament de la meua vida en molts aspectes, personals, sentimentals i tot plegat, i vaig decidir que s'havia acabat i que em dedicava a fer teatre, que deixava de fer d'advocat. Vaig constituir el grup amb una colla. Ens vam dedicar a fer voltes pel món amb una furgoneta i vaig començar a buscar un lloc per establitzar-nos. Va acabar essent el Teatre Regina.

— **Quina diferència veu entre el teatre universitari i el teatre d'aficionats?**

J.M.G. — Són diferents. El teatre d'aficionats és una sortida de *hobby*. És gent estupenda, de la qual han sortit molt bons actors que durant les estones lliures fan teatre, fan les seves representacions, els ve a veure la família i s'ho passen pipa. El teatre universitari és per canalitzar unes inquietuds intel·lectuals i corporals que es desprenen dels estudis que fas. És una inquietud que te la reporta l'entorn universitari, en canvi en el teatre d'aficionats, no. És una experiència puntual que serveix durant el temps que ets a la universitat, i en

canvi al teatre d'aficionats hi ha gent que va començar als catorze anys i ara en té setanta i continua fent teatre.

— **Per què, fa uns anys, el teatre d'aficionats va ser el que va nodrir el món professional, com ara el cas de Núria Espert?**

J.M.G. — Sí, van haver-hi uns quants que van començar així i després van passar al teatre professional: Núria Espert a Gràcia, Rosa M. Sardà a Sant Andreu, etc.

— **Tot ho canalitzava l'Institut del Teatre?**

J.M.G. — No pas tot, perquè, al principi, tothom es pot enfil·lar damunt un escenari. Així com per ser cirurgià has de tenir un títol, com és lògic, en canvi per fer teatre, teòricament, no cal tenir cap títol. És a dir, et pot contractar algú i no t'exigeixen cap títol, sinó aptituds. Les aptituds no s'agafen així com així. Ara, per sort, hi ha escoles, i si hi vas, sempre tindràs més opcions que et contractin si tens tècniques desenvolupades i coneixements.

— **El teatre universitari es podria veure com una bona base de cara a futurs actors?**

J.M.G. — El teatre universitari té, en aquests moments, una mancança: la pràctica teatral. Hi ha llocs on s'esforcen perquè sigui així. Però això és més aviat teòric. Per poder ser actor en un teatre universitari, pots tenir la sort de caure en mans d'algú que et pugui ensenyar. Però no hi ha un ensenyament regulat. No t'ensenyen a usar la veu, a moure el cos... T'ensenyaran a fer un paper, però no t'ensenyaran a formar-te com a actor per poder fer front a diversos papers. No és aquesta la finalitat.



*La dama del mar, d'Henrik Ibsen. Direcció: Joan Maria Gual. Mercat de les Flors, octubre de 1996. (Fotografia: Jordi Bover).*

— A més, crec que hi ha una mancança estructural: que no hi ha un teatre dins l'edifici de la Universitat de Barcelona.

J.M.G. — És que el teatre en aquest país continua essent "el cul del món". A ningú no li interessa. Als polítics, el teatre no els importa gens, a menys que els serveixi per anar a una inauguració per poder donar el toc cultural al seu programa polític. Totes les grans operacions que hi ha de teatre són de prestigi. Hi ha processos bastant més seriosos que no se segueixen. Mentre que en el nostre país hi hagi legislatures de quatre anys, seguirà havent-hi programacions de quatre anys. I té una certa lògica, és a dir, s'entén, encara que no m'agradi. Un polític que guanya unes eleccions fa un programa de quatre anys, que és per als anys que ell governarà, i durant els quals n'assumirà l'encàrrec. El teatre no es pot planificar amb una previsió de quatre anys. Ni en teatre ni en cultura; això s'ha de planificar amb una previsió de molts anys. Un pla de museus, un pla de biblioteques, no es pot pensar amb una previsió de quatre anys, i un teatre tampoc.

— Bé, ara una pregunta relacionada amb la història dels Gual. Potser ningú millor que vostè ens pot fer un esbós de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) i de la Companyia Adrià Gual. Què van significar? A més, segurament va ser el seu avi el primer a demanar un teatre municipal per a Barcelona. Finalment, després de dues dictadures, vostè el va inaugurar.

J.M.G. — Aquesta continuació generacional em resulta entranyable, però em pesa com una llosa. Estic una mica cansat, no de ser Gual, ni de molt. Recordo amb molta estima el teatre del meu germà, el del meu avi, penso que va ser una persona fonamental en la història del teatre català. Però aleshores he d'entendre que a mi se'm posa el llistó molt més alt. El cognom no fa el coneixement. Jo el que sé no ho sé pel fet de dir-me Gual, sinó perquè ho he après, el que fallo, no ho fallo perquè em dic Gual, i el que encerto, no ho encerto perquè em dic Gual. És igual com el fill d'un ballarí que sembla que hagi de saber ballar millor que un altre. Ballarà tan bé com sàpiga. Aleshores arriba un punt en què et fa l'efecte que t'examinen els periodistes, el públic, els polítics, els companys de professió. A la meua edat, sembla que has de passar l'examen cada vegada, i a més examinen el nét de l'Adrià Gual. El nét de l'Adrià Gual ha de treure un vuit, si no treu un vuit no s'hi val. Fins als quaranta anys no vaig ser Joan Maria Gual. Cansa molt, perquè són moltes hores de feina perquè t'hagin de dir que ets "el nét de". El meu avi era l'Adrià Gual i, d'això, n'estic molt orgullós. Les aportacions que m'ha pogut fer són més de caràcter emocional i familiar que no pas professionals. Jo no vaig arribar a conèixer el meu avi. En puc tenir els mateixos coneixements que qual-sevol que estudiï la vida d'Adrià Gual, ell va morir el 1943 i jo vaig néixer el 1946. Per tant, anecdotícament, a casa sí que he sentit explicar històries del meu avi, de la manera com era, de la manera que tenia d'entendre el teatre..., és clar, sempre tens més informació. Però de tota manera, per a mi no deixa de ser l'Adrià Gual: el teatre i els cartells seus que tinc penjats a les parets.

— I sobre el fet que el Mercat de les Flors, com a teatre municipal, en sigui com la continuació, què li sembla, què li suposa?

J.M.G. — Jo sé que va ser un home que va esforçar-se molt pel teatre i hi va lluitar molt, va ser poc comprès i això es va compensar amb el fet que un nét seu hagi pogut culminar una cosa que ell ja reclamava. El problema és que les compensacions vinguin quan un ja no hi és.

— Però si fins ara no hi ha hagut, gairebé durant un segle, cap teatre municipal a Barcelona, ha estat en part per culpa de la dictadura.

J.M.G. — Penso que això ha estat així per manca de voluntats polítiques, perquè Madrid patia la mateixa dictadura que aquí i ha tingut un teatre municipal. Aquí era més difícil. Però l'evolució teatral important es va produir als anys seixanta i pocs, després de l'ADB i l'EADAG, que van ser les que van posar, d'alguna manera, el nucli que va disparar tota una sèrie d'inquietuds teatrals i professionals. Es van presentar títols i obres impensables en aquells moments. A partir d'aquí, el Romea va començar a fer unes noves apostes de la mà de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, després de la Companyia Adrià Gual i el CAPSA, amb en Pau Garsaball, que era agafar aquest teatre com a empresari. El Romea va obrir les portes a una manera de fer teatre diferent de la que es feia fins llavors. Després van començar a créixer altres sales com el Lliure i les sales alternatives. Amb el temps s'han recuperat els espais més grans per a les companyies i per a la gent més consolidada, s'ha començat a tenir una xarxa de distribució i una realitat teatral a Barcelona molt més rica.

— Quina aportació creu que va fer vostè al teatre de Manuel de Pedrolo? S'identifica amb la seva generació?

J.M.G. — En Pedrolo, pobret, deia que jo era el director del món que més "Pedrolos" havia muntat. És clar. Si sóc el director que més "Pedrolos" ha muntat, i n'he fet cinc, això vol dir que se n'han muntat pocs. Per tant, no tinc gaire mèrit. El que passa és que era un tipus d'escriptura que en aquella època em servia molt per poder explicar moltes coses, era suficientment crítica i suficientment punyent perquè m'interessés. Em permetia que els censors de l'època no s'assabentessin del que deia. Era una fórmula teatral que ens permetia uns marges de llibertat bastant amplis. Podíem investigar i posar en qüestió coses. Era prou inquietant, perquè ens inquietés.

— Es fa una bona política teatral catalana?

J.M.G. — No ho sé, i la veritat és que tant se me'n dóna. A mi el que m'importa és el que penso que hauria de ser el teatre en una ciutat com aquesta. Hi ha d'haver una activitat plural i compensada. Les ciutats són com l'organisme d'una persona, han de tenir unes dietes equilibrades en tot, és a dir, no pots tenir molts hidrats de carboni i pocs fosfats, si vols tenir una vida sana. Una ciutat necessita un equilibri d'oferta, i en el terreny cultural igualment. Aleshores, està bé que hi hagi una oferta àmplia, plural i ben equilibrada. Si només féssim autors catalans em semblaria una bestiesa, si només féssim autors castellans o només espectacles internacionals, també. Caldria veure si la suma de l'oferta que hi ha al final de l'any queda compensada i, certament, no m'he dedicat a mirar-ho. Però tinc consciència que es fan autors catalans. Una altra cosa és quins autors catalans es fan i si m'interessen o no, però aquesta és una altra història. Que es fan autors catalans, penso que sí. Que se

n'haurien de fer més? Probablement no seria dolent que se'n fessin més, però no se'n deixen de fer, se'n fan. Hi ha una cosa per la qual estic obsessionat i que des de fa un mes no paro de repetir en reunions de reflexions culturals de les que et posen en comissions. Estic convençut que la veritat no existeix. La veritat és una ficció. La veritat: qui té la veritat i què és la veritat? Cadascú en té la seva i totes són vàlides i respectables. El que per a un és veritat, per a l'altre no ho és. Però n'hi ha una que s'institueix a còpia de repetir un concepte i aleshores s'institucionalitza una veritat (és a dir, en el terreny del teatre): "els creadors de Catalunya, que en són molts, estan poc considerats; és que tenim molt bons creadors a Catalunya". Quan t'ho han repetit quinze vegades, la gent diu a les taules dels despatxos: "sí, perquè els creadors de Catalunya..." I al final aixequen el dit i preguntes: "Em podria fer una llista d'aquests creadors que diu vostè, si us plau?" Aleshores fan cara de dir: "Ara m'has fotut!" N'hi ha tants, de creadors? No ho sé si n'hi ha tants, però ara resulta que sí que n'hi ha molts, de creadors, però no estan atesos. Quins creadors? N'hi ha uns quants suposo, com sempre. O també: "Hi ha molt poc teatre català!"

Aleshores quan es decideix que hi ha poc teatre català es repeteix fins a la sacietat, fins que s'institucionalitza com una veritat. És una veritat absoluta que no hi ha teatre en català? Anem a mirar la cartellera. Mira, un, dos, tres, quatre, sis..., doncs tampoc no és tan veritat que no hi ha teatre en català! Em fa l'efecte que es funciona per axiomes i que les veritats són determinades a força de repetició. Es va dient, es va dient, fins que al final la gent s'ho acaba creient i acaben creient que el Lliure és el millor teatre del món, que Comediants són el màxim que hi pot haver i que La Fura dels Baus fan els espectacles més moderns del món. Això es va repetint fins que s'institucionalitza. No dic que no sigui veritat que el Lliure sigui un bon teatre, que Comediants han fet coses que estan bé i que La Fura dels Baus també han fet coses bones. Però d'això a dir que siguin el summum, doncs tampoc. I en canvi és a còpia de repetir: "Oh!, és que això és Comediants". És Comediants, però això és una porqueria o no ho és? Sí. Doncs és una porqueria que l'ha feta Comediants. És clar, és que sembla que hi ha coses que són inqüestionables, perquè s'han repetit dues mil vegades. I tinc la sensació que hi ha problemes d'aquests que diuen que existeixen que són només la repetició d'un concepte, perquè no hi ha hagut ningú que s'hagi aturat a dir: "Però és cert o no és cert, això que estem dient tantes vegades?" I penso que som a un pas de la crisi del teatre. El que ningú ha dit és que es fa un teatre poc agressiu, un teatre acomodaticí, un teatre aburgésat, perquè interessa que es faci així.

— **Com passa el text al llenguatge teatral? Quin és el procés en el seu cas?**  
J.M.G. — No tinc un procés gaire metòdic. El que sí que és evident és que faig un text, perquè em ve de gust. Vol dir que tu sintonitzes amb el que pots explicar per mitjà d'aquest text. Tot allò que pot qüestionar el text o evidenciar o manifestar d'alguna manera t'ha de venir de gust dir-ho i explicar-ho. Això és el que fa condicionar d'alguna manera el pas del text al llenguatge teatral. Jo parteixo molt del fet que quan he decidit que el que vull dir és allò



que diu el text, imagino on ho vull dir. Imagino on, perquè el teatre és text, paraula i espai. Una paraula en un espai té un sentit, la mateixa paraula en un altre espai té un altre sentit. Visualitzo molt, jo, és a dir, quan llegeixo una obra de teatre, en la primera lectura que en faig, no veig les cares dels actors, sinó on ho estan fent i com es belluguen. Com juguen a l'espai, on són, i quin tipus d'espai és el que utilitzen per poder potenciar allò que fan. A partir d'aquí, vaig component els personatges. M'influeix molt l'espai i sóc molt cinematogràfic, en aquest sentit.

— **Quan comença a assajar un text, ja sap què vol dir i com ho vol dir?**

J.M.G. — Naturalment. Quan començo a assajar un text sé què vull dir i com ho vull dir, però sobretot per què ho vull dir. L'última posada en escena meva va ser *La dama del mar*, d'Ibsen. Sé què volia dir amb *La dama del mar*. Sé que volia parlar de la llibertat individual, de la lluita personal cap a la llibertat, cap a on pot anar, etc. I és evident que tenia ganes de dir-ho, això. Per tant, usava aquest text, que em servia per dir allò, i que a més em semblava que tenia qualitat poètica, dramàtica i literària, per mi prou interessant, perquè això que volia dir fos dit mitjançant un procés molt ric, amb moltes possibilitats de lectura, que la gent pogués copsar moltes vivències i que passés allò que diu Lorca que ha de passar al teatre: "al teatre no s'ha d'anar mai a veure què passa, sinó a veure què ens passa". Per tant, en qualsevol espectacle que jo dirigeixi, la gent s'hi ha de poder plantejar què li passa. Que no sigui una cosa que passi per damunt d'ells, sinó que els impliqui directament.

— **Com es planteja el treball en començar l'obra?**

J.M.G. — Al principi, em plantejo aconseguir transmetre als actors tot el que vull dir amb l'obra; arribar a uns acords, perquè els personatges estiguin al servei d'aquest objectiu final. Els personatges estan al servei d'una idea. Per exemple, a *La dama del mar* jo volia parlar de la llibertat individual. Ens hem de posar d'acord amb cada personatge, com serveix a la idea d'arribar a explicar a la gent quins són els mecanismes, els ressorts, els dubtes, tot allò que et pot generar el fet de plantejar-se la llibertat individual al món en què vivim i a la societat en què vivim. Per tant, en començar el treball, el primer que has de fer és posar-te d'acord amb els actors per explicar-los l'objectiu que es vol assolir i que ells puguin llavors establir la seva proposta de personatge mitjançant un objectiu comú. Si no, després passa que tens la sensació, quan vas al teatre, que els actors fan obres diferents. Tothom va dient el seu text, però un està fent una comèdia, l'altre una tragèdia i l'altre un vodevil. Això vol dir que no hi ha hagut aquesta unitat de criteri compartida amb el director, que és qui ha de canalitzar la proposta.

— **Deixa un terreny ampli a les reaccions i improvisacions dels actors?**

J.M.G. — Evidentment que deixo àmplies zones, no tant d'improvisació, sinó de creació, als actors. Improvisar és bo fer-ho una estona, però després s'ha de crear. Els actors tenen marge suficient per treballar els seus personatges, si no faria marionetes, que és més senzill.

— **Quin és el condicionament més important de la posada en escena, a part de l'espai arquitectònic?**

J.M.G. — Només em sento condicionat per l'espai arquitectònic si sé que inqüestionablement ho he de fer a l'Artenbrut, o al Malic, en un lloc concret que et condiciona per les dimensions o les condicions tècniques. Però, si no, al principi m'imagino un espai i després em pregunto on és aquest espai. De vegades, quan és un encàrrec que saps per a on és, intentes treure el màxim partit de l'espai de què disposes. Però, primerament, dispero força amunt i després ja vaig reduint, segons les necessitats. Si comences pensant que estàs limitat, probablement deixes d'observar opcions que tindries si ho haguessis fet d'una altra manera.

— **Quin sistema utilitza per triar el repertori?**

J.M.G. — El repertori l'escullo en funció de la idea que en tinc, no tant de la idea física del personatge, sinó de la capacitat d'interpretar aquell personatge com penso que ha de ser. Per tant, has de conèixer bastant la gent amb qui treballes. No sempre ha estat així, i per això he tingut sorpreses. És més, pel tarannà dels actors i les actrius, per allò que diuen el *feeling*. Has vist molts intèrprets en escena i penses: "mira aquest és el Creon que agafaria per a l'*Antígona* que tinc pensada". Moltes vegades vaig al teatre i en el programa apunto el personatge que aquell actor faria per a una obra concreta meva.

— **En l'elecció de l'obra i la preparació de l'espectacle, hi té en compte el públic i la crítica?**

J.M.G. — Sempre has d'intentar que sigui oportuna, perquè a la gent li vingui de gust veure l'obra. Si parla d'alguna cosa que a la gent del teu entorn li pot interessar de sentir, millor. Però no és l'objectiu: l'objectiu no és pensar en el públic o la crítica, sense ignorar-los, sinó pensar que tu tens ganes d'explicar aquella cosa i la vols explicar mitjançant aquell text. El públic ja vindrà; són éssers humans com tu i tenen inquietuds com tu. Per tant, hi haurà gent a qui interessarà el que expliques i com ho expliques. Si et condicions, malament rai, perquè estàs fent una operació de simple màrqueting, que també és possible, però que aleshores és una història més d'encàrrec, més de professional del teatre del que, en termes professionals, diem un *practicón*. Per exemple:

"—Em munta un *Hamlet*, si us plau?

—En quines condicions el vol?

—Mira, ens interessaria, com que tenim un públic molt jove, que fos amb música màquina."

Per què no? Però això és una altra història. Si a mi em ve de gust fer un *Hamlet* amb música màquina, si a mi em ve de gust, jo no he de pensar a quin públic m'adreçaré després. En el moment en què ho faig, convençut del que faig i de gust, és més possible que connecti amb el públic. El resultat és més veritat, i això el públic ho nota i s'enganxa més.

— **El teatre com a espai de resistència forma part del passat?**

J.M.G. — No crec que formi part del passat. En tot cas, la nostra societat s'ha tornat més acomodaticia, en general. A la gent no li agrada que la inquietin.

Prefereix passar-ho bé, que pensin, però sense haver d'arrugar el front. Però hi ha gent que pensa que les coses s'han de dir i qüestionar, per decidir si estan bé com estan o no. No quedar-se amb els braços creuats.

— Una pregunta relacionada amb el Mercat de les Flors. Ara vostè n'és el director. Abans vostè el va veure néixer, hi va posar la primera pedra, el va gestionar i dirigir, i finalment el deixà per problemes de criteri. Ara torna a dirigir-lo. Vam llegir al llibre *10 anys de Mercat* la frase que citaven de Peter Brook, que deia: "En el teatre sempre és possible començar de nou, però en la vida això és un mite, ja que mai hi ha una segona oportunitat." En canvi vostè sí que ha tingut una segona oportunitat al Mercat de les Flors. També en el vídeo dels *10 anys de Mercat* deia que no se li havia deixat acabar el projecte, però ara ja fa tres anys que el dirigeix, gràcies a la segona oportunitat i al fet que té temps. Se sent privilegiat, en aquest aspecte?

J.M.G. — No només sóc un privilegiat per això, sinó també perquè faig la feina que m'agrada i puc viure de la feina que m'agrada, malgrat que dins la feina que m'agrada m'agradaria fer-ne una altra. Estic treballant en teatre, i m'hi estic guanyant la vida, cosa que no pot dir molta gent. Primer que tinguin feina i segon que els agradi. A partir d'aquí em sento un privilegiat i cada matí, quan em llevo, penso en la sort que tinc i me'n vaig a treballar.

Peter Brook tenia raó i continua tenint raó. Només en el teatre passa això, a la vida no. Hi va haver un primer acte, un descans i un entreacte molt llarg, i ara un segon acte. En aquest reportatge del vídeo deia que no m'ho havien deixat acabar. I amb el temps penses que tant és si no ho acabes. Ara no penso que tingui ganes d'acabar res. Quan vaig dir això, potser vaig pensar que el projecte de teatre no ha d'estar mai acabat. Si està acabat, malament, no funciona. Sempre ha d'estar obert, i com que el teatre sempre ha d'anar dues passes per davant de la societat a la qual serveix, no pots acabar mai. En tot cas pots haver arribat més a prop dels objectius que t'havies marcat, però quan arribes a prop d'aquests objectius te n'has de marcar un altre i continuar. Matiso el que vaig dir, no m'havien deixat arribar a assolir els objectius que m'havia marcat, la qual cosa no vol dir acabar el projecte. Un projecte no s'acaba. Ara estic en aquesta segona etapa intentant assolir uns altres objectius, als quals encara hi he d'arribar. Si hi arribo, me'n marcaré uns altres.

— De cara al futur, els projectes són els objectius de què parlava?

J.M.G. — El primer és seguir fent teatre i ser feliç. Respecte d'on sóc? Sóc aquí com podria ser en qualsevol altre lloc. Aquí estic bé, fent una feina que si jo no la faig, la faria un altre. Però no és la il·lusió de la meua vida. Les persones ens fem grans, anem madurant, i jo he fet molts anys de gestió. L'altre dia comentava amb en Ricard Salvat que començo a tenir ganes d'estar entre els vells i sortir de la "tribu". Fer el que, en les societats patriarcals, més primàries, fan els que tenen més anys viscuts i són més llestos: seuen i que treballin els altres. Però encara no em toca. Ho dic una mica des del punt de vista de la caricatura. Ara a mi no m'agradaria tant tirar endavant un projecte, tot

i que ho faré mentre calgui fer-ho. Però si ara tingués la vareta màgica, i guanyava una càtedra no sé on, em dedicaria a llegir, a ensenyar..., no pas a ensenyar, sinó a transmetre coneixements. Explicar el que saps a qui li agrada sentir-ho i en pugui treure experiències, magnífic; això, i fer un parell de muntatges l'any. Tinc ganes de poder pensar, de poder créixer mentalment. Em queden moltes coses per aprendre encara, i aquí no tinc temps per aprendre, aquí he de solucionar coses cada cinc minuts. Aprens a còpia d'equivocar-te, i vull aprendre a força de veure. No tinc temps de fer això. Professionalment, des del lloc on sóc ara, la meva tasca és consolidar el Mercat i fer que sigui aquesta plataforma internacional, tant de recepció d'espectacles com de producció i coproducció per després exportar-les. Penso que aquest és el paper que ha de tenir el Mercat a la Ciutat del Teatre. Consolidar-lo i aconseguir que no quedi absorbit pel macroprojecte de la Ciutat del Teatre.

— **I no li agradaria emprendre una etapa com a autor?**

J.M.G. — D'això, en sóc incapaç. Jo escric i faig coses, però és molt difícil escriure teatre. Admiro la gent que escriu teatre. Ho trobo molt difícil. La frivolitat d'escriure un relat curt, una poesia, tots l'hem comès un dia o altre. Però molt poca gent escriu una obra de teatre. Això vol dir que comporta dificultats. L'ésser humà és molt llest. Perquè a més de poder dir coses les has de dir amb una estructura que és molt difícil de dominar.

— **Ens podria dir quatre paraules de la Ciutat del Teatre?**

J.M.G. — La Ciutat del Teatre és un invent. És una coincidència en un mateix espai físic d'uns equipaments emblemàtics del món teatral de la ciutat. Depenen d'estructures diferents i s'intenta, d'alguna manera, coordinar-ho tot de manera que l'oferta sigui al més coherent possible. Una oferta conjunta, en què cada un funciona al seu aire. L'Institut del Teatre no variarà els seus plans d'ensenyament, perquè sigui aquí en comptes d'un altre lloc. En canvi, sí que pot variar la relació amb el Mercat de les Flors en el moment de compartir espais físics de representació, o que els alumnes facin pràctiques aquí, o que el Teatre Lliure faci un tipus de programació i nosaltres una d'altra de manera que es puguin complementar. Si el Lliure fa repertori, nosaltres fem internacional. Que ens coordinem. Si ell fa un *Hamlet*, aquí no el fem. Aplicar-hi el sentit comú. Cada un ja té el seu espai propi. Em sembla que serà magnífic com a nucli teatral, però Broadway està ple de teatres i no hi ha cap pla especial. Això depèn de l'administració i cal ser racionals amb l'oferta, i intentar ajudar-nos els uns als altres en el camp de les infraestructures. Només són tres realitats: el Teatre Lliure, l'Institut del Teatre i el Mercat de les Flors. Tres realitats que coincideixen en un espai físic. Intentaran ajudar-se entre elles. Si quan el senyor Lluís Pasqual presenti el treball que li han encarregat fer ha tingut una idea genial i resulta que ha de ser una altra cosa, t'ho diré. Ara és això.

— **Hem entès al llarg de l'entrevista que l'interessa més la direcció teatral que no pas la gestió.**

J.M.G. — Sí, de tota la vida. La part de gestió també pot ser divertida, però de vegades és molt dura quan els recursos són escassos. Et demanen molt i

et donen molt poc. De tota manera, m'ho passo molt més bé quan estic a sobre de l'escenari solucionant problemes que no pas fent de gestor.

— **Ens podria dir quina serà la pròxima obra que farà?**

J.M.G. — No la sé, perquè tinc diversos projectes. Sempre dic que si alguna cosa m'agradaria a la vida és que cap dia em fes vergonya mirar-me al mirall al matí quan m'aixeco. Això ho dic perquè per ser coherent, cada vegada que he de retallar pressupostos, el primer que retallo és la meua obra, perquè ningú no pugui dir mai que he retallat coses dels altres per poder fer la meua feina. Aleshores, per qüestió de coherència personal, he de retallar els meus projectes. Cada temporada té la seva part econòmica assignada, i el que un any vull fer, l'altre no, per tant no puc dir-te res. Tinc molts projectes al cap i... tot depèn, perquè he de pensar que la temporada es conforma d'una proposta global. Una temporada no passa pel que et ve de gust fer, sinó pel que és més idoni.

— **Moltes gràcies i fins a una altra.**

J.M.G. — Gràcies.

## **Teatrografia**

1965

Participa des del Teatro Español Universitario (TEU) de la Facultat de Dret de Barcelona en diferents modalitats dels següents muntatges teatrals: *Asalto nocturno*, d'Alfonso Sastre, *Noches Blancas*, de F. Dostojevskij, i *Poetas del 27*, muntatge poètic.

Fa una gira com a actor i codirector pel sud d'Espanya, representant *Los Títeres de Cachiporra*, de García Lorca, i *Tres entremeses*, de Cervantes.

Participa en un petit paper en la pel·lícula de Josep M. Nunes, *Noches de vino tinto*.

1966-67

*El matrimonio del Sr. Mississippi*, de F. Dürrenmatt, *Un sabor a miel*, de Shelagh Delaney, *Muertos sin sepultura*, de J. P. Sartre, i *Los cuernos de Don Friolera*, de R. M. del Valle Inclán amb el grup de TEU de dret a l'Institut d'Estudis Nord-americans de Barcelona. Direcció: Joan Maria Gual.

1971

*El taller de fantasia*, de Josep M. Benet i Jornet. Part I: *El planeta dels homes de marbre*, *El salvatge mustafà*, *El Robí del temple indi*. Part II: *Tampoc els pells-rojes no són de refiar*, *La festa de l'Olla*. Intèrprets: Maria Cinta Rosselló, Núria Duran, Maria Dolors Marí, Sílvia Castelló, Teresa Devant, Antoni Doz, Albert Escofet, Vicenç Gil,

Guillem Henríquez, Jordi Lorenzo, Josep Madern, Fina Mariano, Pere Marquet, Josep M. Martínez, Susi Mcrell, Estel Muñoz, Maria Narbon, Rosa Ortiz, Júlia Sillveira, Antoni Torres, Enric S. Vilchez. Música: Joan Albert Amargós. Efectes sonors: Santi Sardá. Cançons finals: Teresa Sánchez. Coordinació: Romà Heras. Piano i direcció musical: Joan Albert Amargós. Percussió: Quim Solé. Baix: Guillem Llorell. Vestuari, decorats, llums, utillatge i maquillatge: EADAG del FAD. Companyia: EADAG. Escenografia: EADAG. Figurinista: EADAG. Lloc: Teatre Romea de Barcelona, IX Cicle Cavall Fort de Teatre per a Nois i Noies, amb el patrocini de l'Ajuntament de Barcelona. Muntatge i direcció: Raoul Sicalona i Joan M. Gual.

Col·labora en l'equip de la companyia Teatre Nacional de Barcelona Àngel Guimerà dirigida per Ricard Salvat en les obres:

*La filla del mar*, d'Àngel Guimerà. Companyia Teatre Nacional Àngel Guimerà. Adaptació: Xavier Fàbregas. Intèrprets: Montserrat Carulla, Paquita Ferrándiz, Joaquin Cardona, Ramon Duran, Dolors Laffitte, Maria Jesús Andany, Glòria Martí, Adrià Gual, Víctor Petit, Sibile Pironti, Aurora García, Maria Agustina Solé, Jordi Serrat, Pere Gil, Josep Ruiz Lifante, Lluís Quinquer, Rafael Anglada, Lluís Torner, Rafael Calvo, Llorenç Duran, Joan Santacana, Joan Ollé, Lluís Espinosa i Montserrat Julió. Decorats i figurins: Jordi Palà. Música: Manel Valls. Construcció de decorats: Antoni Corominas. Vestuari: Peris. *Attrezzo*: Artigau. Maquillatge: Josep Damaret. Regidor: Josep M. Gispart. Consueta: Manuel Sánchez. Llums: Josep Figueras. Dicció: Carme Serrallonga. Ajudant de direcció: Carles Lucena i Jaume Coll. Lloc: Teatre Poliorama i Teatre Principal de Lleida. Direcció: Ricard Salvat.

*El Caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. Companyia Teatre Nacional Àngel Guimerà. Adaptació: Eduardo Blanco-Amor. Intèrprets: José Martín, Olga Peiró, Ramon Duran, Maria Asquerino, Montserrat Carulla, Maria Jesús Andany, Joan Sala, Jordi Serrat, Pere Gil, Josep Ruíz Lifante, Lluís Torner, Paquita Ferrándiz, Víctor Petit, Adrià Gual, Lluís Quinquer, Albert Socias, Llorenç Duran, Marian Albero i Joan Santacana. Música: Josep M. Mestres Quadreny. Realització de la música: Laboratoris de Música Electrònica de Barcelona. Decorats i figurins: Fabià Puigserver. Realització de decorats: Corominas-Pedrola. Realització de figurins: Llorens-La Celestina. Sabateria: Valdeperas. Maquillatge: Damaret. Utillatge: Artigau. Luminotècnia: Josep Figueras. Coreografia: Natalia Mirskaya. Dicció: Eduardo Blanco-Amor. Regidor: Josep M. Gispart. Apuntador: Manuel Sánchez. Ajudants de direcció: Carlos Lucena i Jaume Coll. Lloc: Teatre Poliorama. Direcció: Ricard Salvat.

*El tuerto es Rey*, de Carlos Fuentes. Companyia Teatre Nacional Àngel Guimerà. Intèrprets: Rita Macedo, José M. Prada, Jordi Serrat, Víctor Petit, Adrià Gual, Albert Socias i Lluís Quinquer. So: Jaume Sardà. Realització de figurins: Llorens-La Celestina. Realització de decorats: Corominas-Pedrola. Sabateria: Valldeperas. Maquillatge: Damaret. Utillatge: Artigau. Regidor: Josep M. Gispert. Apuntador: Manuel Sánchez. Decorats i figurins: Iago Pericot. Ajudant de direcció: Carlos Lucena. Lloc: Teatre Poliorama (estrena mundial en llengua castellana). Direcció: Ricard Salvat.

*El soldado fanfarrón*, de Plaute. Ajudant de direcció: Joan M. Gual.

*El lindo Don Diego*, de A. Morató. Companyia Josep M. Folch i Torres, dependent de la Companyia Àngel Guimerà. Lloc: Carpa de l'Hospitalet de Llobregat (campanya de teatre per a joves) i Teatre Poliorama. Direcció: Joan Maria Gual.

1972

*Dràcula*. Lloc: Teatro Español de Barcelona. Direcció: Joan Maria Gual i Carlos Ballesteros.

*Garambainas i Los hijos del Pecado*. Espectacles de pista. Lloc: sala de festes Rio de Barcelona. Direcció: Joan Maria Gual.

1973

*Descens a la superfície interior*, de Manuel de Pedrolo. Companyia Grup A-71. Intèrprets: Ramon Teixidor, Gabriel Renom, Núria Duran, David Bregon, Sílvia Castelló, Esteve Freixa, Jordi López, Sussi Morell, Elpidia Oliver, Alex Aixelà. Escenògraf i figurinista: Federic Amat. So i llum: Josep Ferrer. Lloc: Teatre Espanyol, Barcelona. Adjunt de direcció: Jordi López. Direcció i muntatge: Joan Maria Gual.

*La farsa dels metges*, de Molière. Adaptador: Adrià Gual. Companyia: Grup A71. Escenògraf: Frederic Amat. Figurinista: Fabià Puigserver. Música: Carles Berga i Maria-Cinta. Lloc: Teatre Romea de Barcelona. Direcció: Joan Maria Gual.

1974

*La lliçó*, d'Eugène Ionesco. Traductor: Joan Argenté. Companyia: Grup A-71. Intèrprets: Núria Duran, Joan Maria Gual, Ramon Teixidor. Escenògraf i figurinista: Rafael Lladó. So i llum: Enric Cervera. Lloc: Teatre Espanyol de Barcelona. Direcció: Joan Maria Gual.

1975

*Pell vella al fons del pou*, de Manuel de Pedrolo a l'espai Taller de Comèdies de TVE. Direcció: Joan Maria Gual.

*Mixtura indiscretament mòbil*, de Manuel de Pedrolo. Companyia: A71. Lloc: Casino Club del Ritme de Granollers. Direcció: Joan Maria Gual.

1976

*Bèsties de mar*, d'Edward Albee. Traductor: Terenci Moix. Companyia: Grup A71. Escenografia: Grup A71. Música: Ignasi Roda. Lloc: Casino Club del Ritme de Granollers. Direcció: Joan Maria Gual.

1977

*Pitarrades*. Espectacle dirigit per Joan Maria Gual a la Cova del Drac de Barcelona.

1978

*La carrossa d'argila*, d'Aldo Giovanetti. Espectacle infantil dirigit per Joan Maria Gual.

*Don Jaume el Conqueridor*, de Serafi Pitarra. Lloc: Teatre de Barcelona. Direcció: Joan Maria Gual.

*Antígona*, de Sòfocles. Adaptador: Josep Maria Muñoz Pujol. Companyia: Grup A71. Lloc: Teatre Lliure de Barcelona. Direcció: Joan Maria Gual.

1979

*La Dragonera*, de Jorge Díaz. Companyia: La Trepà. Escenografia: Antoni Coromines. Figurinista: Pep Romeu. Lloc: Fundació Joan Miró. Espectacle infantil dins la campanya del Festival Grec. Direcció: Joan Maria Gual.

1980

*Les joguines oblidades*, de Jorge Díaz. Traducció: M. Agustina Solé. Companyia: La Trepà. Intèrprets: Maties Gimeno, Lluís Gavaldá, M. Dolors Majoral, M. Agustina Solé, Josep-Oriol Genís. Escenografia: Corominas-Farré. Figurins, vestuari i joguines: Josep Massagué. Titelles: El Mussol. Cançons i efectes sonors: Joan Vives. Banda sonora: estudi La Xinxeta. Tècnic de llum i so: Francesc Campos. Lloc: campanya del Festival Grec (infantil), al Teatre Romea de Barcelona. Direcció: Joan Maria Gual (Grup A71).

*Misteri de dolor*, d'Adrià Gual. Companyia: Trepà 80. Intèrprets: M. Agustina Soler, Montserrat Calsapeu, Kim Llobet, Bertomeu Olsina, Ferran Baile, Lluís Gavaldá, M. Dolors Majoral, Maties Gimeno, Josep Oriol Genís. Escenògraf i figurinista: Ramon B. Ivars. Realització de decorats: Corominas-Farré. Música, llum i so tècnic: Francesc Campos (T-80). Il·luminació: Agustí Lahuerta. Violoncel·lista: Josep Giro. Lloc: Teatre Regina de Barcelona i Festival



Internacional de Teatre de Sitges. Director adjunt: Lluís Gavaldá. Muntatge i direcció: Joan Maria Gual.

1981

*La lliçó*, d'Eugène Ionesco. Traducció: Joan Argenté. Companyia: Grup A71. Intèrprets: Núria Duran, Ignasi Camprodon, Pau Bizarro. Escenògraf i figurinista: Rafael Lladó (el vestuari i l'espai escènic són una idea col·lectiva del Grup A71). Construcció de decorat: Corominas-Farré. Lloc: Teatre Regina de Barcelona. Producció: Toni R. Carballo. Direcció i muntatge: Joan Maria Gual.

1983

*El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig. Intèrprets: Pepe Martín, Ovidi Montllor. Muntatge: Garcia Sánchez. Lloc: Teatre Regina de Barcelona. Direcció: Joan Maria Gual.

1984

*L'ús de la matèria*, de Manuel de Pedrolo. Companyia CDGC. Intèrprets: Rafael Anglada, Josep Minguell, Enric Arredondo, Miquel Graneri, Encarna Sánchez, Jordi Martínez, Enric Serra, Xavier Ucar. Escenografia i vestuari: Ramon B. Ivars. Realització d'escenografia: Jordi Albet. Realització de vestuari: Pep Romeu. Disseny del cartell i fotografia: Ion Riera. Il·luminació: Josep M. Borràs. Disseny de maquillatge: Pepita Araujo. Gravació: estudis de Ràdio Barcelona. Producció: Marga Berenguer. Lloc: Teatre Regina de Barcelona. Ajudant de direcció: Xavier Ucar. Direcció i muntatge: Joan Maria Gual.

1994

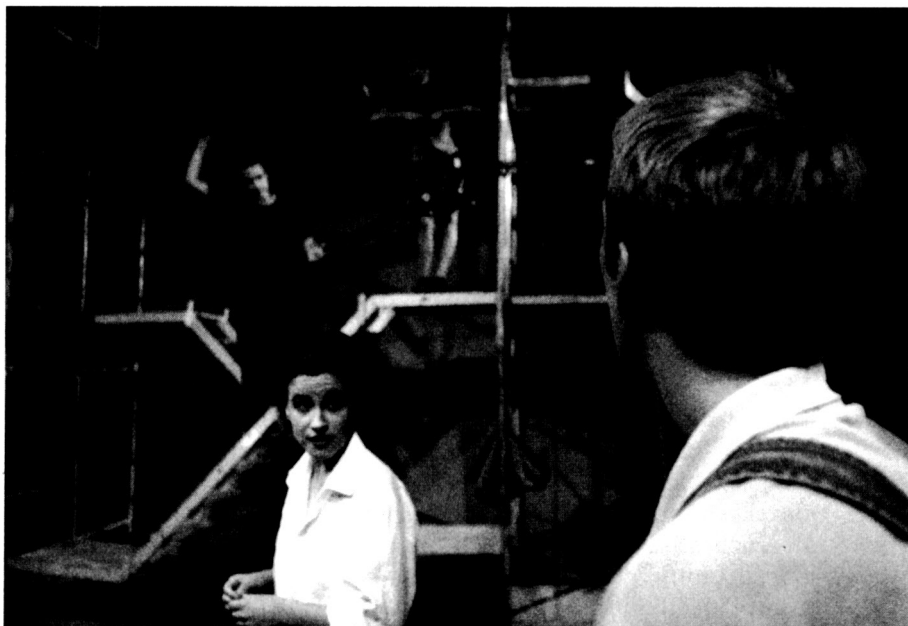
*Az ember tragédája*, d'Imre Madách. Companyia Nemzeti Színház. Intèrprets: Bessenyei Ferenc, Oze Áron, Tóth Sandor, Sinkovits Imre, Koncz Gábor, Keskeny Edit, Fullajtár Andrea, Varga Viktória, Varga Mária, Máthé Erzsé, Gál Péter, Bordás János, Samu Nagy Adám, Elek Ferenc, Kertész Péter, Végh Péter, Gombai Gábor, Tahi József, Jászai László, Balogh Károly, Csurka László, Rakasányi Gellért, Ignasz Mihály, Mezei Lajos, Lukácsi József, Kun Tibor, Szélyes Imre, Fazekas Andrea, Csomor Csilla, Ferenczy Csongor, entre d'altres. Escenografia: Isaac Díaz Pardo i Xose Vizoso. Vestuari: Antoni Bueso. Luminotècnia: Joan M. Gual. Música: Xavier Benguerel, Joana Crespi i Antoni Rossell. Pantomima: Regos Pál. Moviment coreogràfic: Fülöp Viktor. Construcció escènica: Kémény Árpád. Assessoria de la dramaturgia i la traducció: Tóth Eva. Assistents a la direcció: Benkó Attila i Szabó Tamás. Ajudant de direcció: Kadelka László. Lloc: Nemzeti Színház (Budapest). Direcció: Ricard Salvat.

1996

*La dama del mar*, d'Henrik Ibsen. Adaptació: Rodolf Sirera. Intèrprets: Jordi Dauder, Roser Camí, Manuel Dueso, Lluïsa Castells, Laia Marull, Víctor Pi, Pere Boix. Escenografia: Ramon B. Ivars i Joan Maria Gual. Vestuari: Ramon B. Ivars. Confecció de vestuari: Carles Muchart. Perruqueria: Toni Santos. Construcció d'escenografia: Ginés Ibáñez, José Rodríguez, Tero Guzmán, Kimo Osuna. Il·luminació: Josep M. Borràs. Música original: Xavier Albertí. Enginyer de so: Xavier Mas. Muntatge musical: José Antonio Gutiérrez. Producció tècnica: Josep Torruella. Producció executiva: Josep Fargas-Tomás Vila. Disseny gràfic: Roger Gual. Regidor: Albert Aran. Lloc: Sala Ovidi Montllor del Mercat de les Flors de Barcelona. Ajudant de direcció: Òscar Molina. Direcció: Joan Maria Gual.

1999

*Sóc el defecte*, de Manuel de Pedrolo. Taller de 3r curs, opció text. Institut del Teatre. Terrassa. Professor: Joan M. Gual.



*Sóc el defecte*, de Manuel de Pedrolo. Direcció: Joan Maria Gual. Institut del Teatre de Terrassa, juny de 1999. (Fotografia: Roger Gual).

## **Formació i activitats de producció, gestió i docència de Joan Maria Gual**

1965

Ingressa a la Facultat de Dret de Barcelona.

Inicia els estudis de direcció i actuació a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG).

1970

Acaba els estudis de direcció i actuació a l'EADAG i entra a formar part del professorat de l'escola en la disciplina d'expressió corporal.

1971

Continua com a professor de l'EADAG. Forma part de l'equip de direcció, com a ajudant, de la Companyia Nacional de Barcelona Àngel Guimerà sota la direcció de Ricard Salvat. Imparteix cursos d'expressió corporal a Perpinyà convidat per l'Institut Rossellonès d'Estudis Catalans.

1972

Es llicencia en dret i comença a exercir com a advocat alternant aquesta tasca amb la del teatre.

1973

Organitza i dirigeix el I Cicle de Teatre Independent Centenari Adrià Gual, que obté el suport del FAD i de la Fundació Güell; se celebra a la capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu. Crea la companyia de teatre Grup A71, que és acollida per la Sala Gaudí. Es posa al capdavant d'un servei d'assessorament jurídic per a professionals de l'espectacle a l'Institut del Teatre de Barcelona.

1976

Participa activament en el Moviment Associatiu dels Professionals de l'Espectacle. Intervé en la Campanya del Grec 76. Forma part de la negociació i redacció del Conveni Col·lectiu d'Actors i Directors de Barcelona.

1977

Deixa l'exercici de la carrera d'advocat per dedicar-se exclusivament al teatre. Per encàrrec de l'Institut del Teatre de Barcelona redacta un avantprojecte de llei de teatre per a Catalunya. Imparteix un curs de producció teatral a l'Institut del Teatre de Barcelona.

1978

Inicia amb intensitat les gestions per obrir el Teatre Regina. Entra a formar part del Consell Assessor de Teatre de la Generalitat provi-

sional. Imparteix cursos d'expressió corporal a l'Àrea de Joventut de l'Ajuntament de Barcelona en diferents centres cívics.

1980

El dia 8 d'abril inaugura el Teatre Regina que, sota la gestió del Grup A71, dirigeix i programa.

1981

Programa i dirigeix el Teatre Regina.

1982

Programa i dirigeix el Teatre Regina. Participa en l'organització de les activitats teatrals de les festes de la Mercè amb l'Ajuntament de Barcelona.

1983

Dissolta la Cooperativa A71, posa en marxa Gestió Cultural, SA, empresa que s'encarrega de gestionar el Teatre Regina i de la qual forma part com a director i gerent. Torna a col·laborar amb l'Ajuntament de Barcelona en les festes de la Mercè. D'altra banda, l'Ajuntament li encarrega un pla de dinamització cultural de la ciutat i entra a treballar en la Regidoria de Cultura. Imparteix un curs de producció teatral a l'Institut del Teatre.

1984

És nomenat director de serveis de Teatre, Cinema i Dinamització Cultural de l'Ajuntament de Barcelona. Organitza el Grec 84. Imparteix un curs de producció teatral a l'Institut del Teatre.

1985

Continua com a director de serveis de Teatre, Cinema i Dinamització Cultural de l'Ajuntament de Barcelona.

1986

És nomenat director gerent del Mercat de les Flors de Barcelona.

1987

Dirigeix el Mercat de les Flors.

1988

Crea Animación del Ocio, SA, empresa dedicada a la gestió i la programació d'espais destinats a l'oci i la cultura. Amb aquesta empresa fa l'estudi i l'aplicació del pla d'animació del Poble Espanyol de Montjuïc.

1989-90

Dirigeix Animación del Ocio, SA. Imparteix cursos de producció teatral per al Ministeri de Cultura, l'Institut del Teatre, l'Expo 92, La Escuela de Tecnología del Espectáculo i el CERC de la Diputació de Barcelona.

1991

Imparteix cursos de producció teatral i marc jurídic de les arts escèniques per a diverses institucions.

1992

Imparteix cursos de producció de les arts escèniques i el seu marc jurídic a La Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, l'Institut del Teatre de Barcelona, La Escuela de Tecnología del Espectáculo i el CERC de la Diputació de Barcelona.

Al mes de juny és nomenat assessor d'arts escèniques de l'àrea de cultura de l'Ajuntament de Barcelona i coordinador de mòdul i professor del Máster de Gestión para las Artes Escénicas de la Universidad Complutense de Madrid.

1993

Continua com a assessor d'arts escèniques a l'Ajuntament de Barcelona i com a professor del Máster de Gestión para las Artes Escénicas de la Universidad Complutense de Madrid. Imparteix classes als cursos de postgrau que organitza el CERC en la disciplina de producció i gestió teatral. Al més d'octubre assisteix al curs "Derechos de autor y propiedad intelectual" a l'ICCMU de Madrid. Al novembre participa (com a alumne) al curs "Gestión de instituciones artísticas y culturales" impartit a ESADE.

1994

Assisteix al curs "Modelos de gestión en danza" organitzat per l'ICCMU de Madrid. Al maig fa el curs "Tendencias actuales en la política cultural" impartit a l'ICCMU de Madrid pel D. Milton C. Cummings, professor de ciències polítiques a la Johns Hopkins University. Continua les activitats realitzades el 1993 i en aquell moment porta impartides més de sis-centes hores de docència en la matèria de gestió i producció teatral. Després d'haver realitzat els cursos per a l'obtenció del doctorat en història de l'art treballa en la tesi doctoral que tractarà sobre "La planificació teatral a Barcelona 1979-1995".

1995

Continua com a assessor d'arts escèniques, professor del "Máster de Gestión Cultural" i imparteix un curs de producció a l'Institut del

Teatre de Barcelona. Al mes de desembre torna a ser nomenat director del Mercat de les Flors de l'Ajuntament de Barcelona.

1996

Continua com a director del Mercat de les Flors de l'Ajuntament de Barcelona, professor del "Máster de Gestión Cultural" i del curs de producció a l'Institut del Teatre de Barcelona.

1997/99 Continua com a director del Mercat de les Flors de Barcelona i realitza la tasca de coordinador de l'apartat d'arts escèniques en el Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona.